

JULIANA FONSECA DE NORONHA ROCHA

Pinturatura

Brasília

2013

JULIANA FONSECA DE NORONHA ROCHA

Pinturatura

Trabalho de Conclusão do Curso de Artes Plásticas, habilitação em bacharelado, do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.
Orientador: Prof. Dr. Gustavo Lopes

Brasília

2013

À minha mãe, grande amiga e
primeira professora de artes.

E, em especial,
aos meus amores,
Miguel e Danilo.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu filho Miguel por me mostrar como o desenho pode ser um acontecimento divertido no papel e por me alegrar e inspirar todos os dias. Ao Danilo por todas as longas conversas e por toda paciência, carinho e incentivo que são fundamentais em minha vida.

Agradeço a minha avó, meu pai e meus dois irmãos por toda compreensão e por sempre acreditarem em meu sucesso. Principalmente à minha mãe, por desde sempre me emprestar seus pinceis sem se importar como eles voltariam, e se voltariam.

Agradeço ao professor Gustavo Lopes por toda contribuição, atenção e dedicação durante esse percurso. A todos os professores e colegas que me acompanharam durante o curso.

Sobre espaço
sobra espaço
onde cultivo
o meu traço

Danilo Maia

SUMÁRIO

LISTA DE IMAGENS.....	6
MEMORIAL.....	8
INTRODUÇÃO.....	10
1- HISTÓRICO DO TRABALHO.....	11
2- PALAVRAS E IMAGENS DENTRO DO LIVRO.....	19
2.1 - Origens do livro.....	22
2.2 - A Iluminura.....	23
2.3 - As iluminuras de Martha Barros.....	25
2.4- O livro ilustrado impresso.....	27
2.4.1 - <i>Breve histórico do livro ilustrado impresso</i>	28
2.5 - O livro de artista.....	33
2.5.1 - <i>Origens do livro de artista</i>	34
3 - O LIVRO <i>PINTURATURA</i>	39
3.1 - O livro como sequência de espaços e momentos.....	39
3.2 - A caligrafia e o desenho.....	41
3.3 - Recortes.....	44
4 – PROCESSO DE CRIAÇÃO DO LIVRO <i>PINTURATURA</i>	47
4.1 – Sobre os pontos de partida na pintura.....	47
4.2 – Sobre a continuidade na pintura.....	48
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	49
REFERÊNCIAS.....	51

LISTA DE IMAGENS

Figura 01: Juliana Rocha, <i>instalação</i> , 2006.	p. 9
Figura 02: Juliana Rocha, <i>livro</i> , aquarela e caneta nanquim sobre papel, 2009.	p. 11
Figura 03: Juliana Rocha, <i>livro</i> , aquarela e caneta nanquim sobre papel, 2009.	p. 11
Figura 04: Juliana Rocha, <i>livro</i> , caneta nanquim sobre papel, 2009.	p. 12
Figura 05: Juliana Rocha, <i>sem título</i> , acrílica sobre tela, 2010.	p. 12
Figura 06: Juliana Rocha, <i>sem título</i> , acrílica sobre tela, 2010.	p. 12
Figura 07: Juliana Rocha, <i>sem título</i> , linhas de pensamentos aleatórios, caneta nanquim sobre papel, 2011.	p. 13
Figura 08: Juliana Rocha, <i>sem título</i> , aquarela, tinta acrílica e pastel oleoso sobre papel, 2011.	p. 14
Figura 09: Juliana Rocha, <i>sem título</i> , aquarela sobre papel, 2011.	p. 14
Figura 10: Juliana e Miguel, <i>pintura em conjunto</i> , aquarela sobre papel, 2011.	p. 15
Figura 11: Juliana Rocha, <i>Um dia só</i> , aquarela e caneta nanquim sobre papel, 2013.	p. 16
Figura 12: Juliana Rocha, <i>Um dia só</i> , aquarela e caneta nanquim sobre papel, 2013.	p. 16
Figura 13: Juliana Rocha e João Diniz, <i>pintura em conjunto</i> , aquarela e guache sobre papel, 2013.	p. 17
Figura 14: Parede com desenho coletivo e pinturas, 2013.	p. 18
Figura 15: Stéphane Mallarmé. <i>Un coup de dés jamais n'abolira le hasard</i> , 1947.	p. 20
Figura 16: Guillaume Apollinaire. <i>O bandolim, a violeta e o bambu</i> . Caligrama. ...	p. 20
Figura 17: Pablo Picasso. <i>Guitar</i> . Carvão, crayon, tinta e colagem, 1913.	p. 21
Figura 18: Paul Klee. <i>Once emerged from the grey of the night. Aquarela sobre papel montado sobre cartão</i> , 1918.	p. 21
Figura 19: Livro de Kells, Irlanda, séc. VIII.	p.24
Figura 20: Iluminura Merovíngia.	p.24
Figura 21: São Mateus, Evangelho de Carlos Magno, séc. IX.	p.25
Figura 22: Martha de Barros. <i>Cisco poético</i> , 34 cm x 110 cm, 2012.	p. 26
Figura 23: <i>Poeminha em língua de brincar</i> , Manoel de Barros, ilustração de Martha Barros, 2007.	p. 26

Figura 24: <i>Poeminha em língua de brincar</i> , Manoel de Barros, ilustração de Martha Barros, 2007.	p. 26
Figura 25: Rodolphe Töpffer, <i>Senhor Crépin</i> , 1837.	p. 29
Figura 26: Edy-Legegrand, <i>Macao e Cosmage</i> . Paris: Circonflexe, 2000.	p. 30
Figura 27: Jean de Brunhoff. <i>A história de Babar, o pequeno elefante</i> . São Paulo: Companhia das Letrinhas, 1997.	p. 30
Figura 28: André François, <i>Lágrimas de Crocodilo</i> . Paris: Delpire, 2004.	p. 31
Figura 29: Di Cavalcanti. <i>Paulicéia Desvairada</i> (projeto para a capa), nanquim e guache sobre papel, 1921.	p. 32
Figura 30: Raul Bopp, <i>Cobra Norato</i> . Xilogravuras de Oswald Goeldi, 1937.	p. 32
Figura 31: Sonia Delaunay-Terk e Blaise Cendrars, <i>La prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France</i> , 1913.	p. 35
Figura 32: Henri Matisse, <i>Jazz</i> , 1947.	p. 36
Figura 33: Edward Ruscha, <i>Twentysix gasoline stations</i> , 1962.	p. 37
Figura 34: Julio Plaza e Augusto de Campos, <i>Poemóbiles</i> , 1974.	p. 37
Figura 35: Lygia Pape, <i>Livro da Criação</i> , guache sobre cartão, 1959.	p. 38
Figura 36: Juliana Rocha, <i>Pinturatura</i> , capa do livro. Aquarela, caneta nanquim sobre papel, 2013.	p. 39
Figura 37: Juliana Rocha, <i>Pinturatura</i> , páginas abertas. Aquarela e caneta nanquim sobre papel, 2013.	p. 41
Figura 38: Pablo Picasso, <i>Arlequim com um bastão, dançando</i> , 1918.	p. 42
Figura 39: Saul Steinberg, publicado em <i>Dessins</i> , Paris, 1956.	p. 42
Figura 40: Juliana Rocha, <i>Pinturatura</i> , Aquarela, caneta nanquim e recorte sobre papel, 2013.	p. 42
Figura 41: Juliana Rocha, <i>Pinturatura</i> , Aquarela e caneta nanquim sobre papel, 2013.	p. 43
Figura 42: Cy Twombly, <i>sem título</i> , óleo, esmalte e crayon sobre tela, 345.5 x 404.3 cm, 1970.	p. 43
Figura 43: Wladimir Dias Pino, <i>A ave</i> , 1956.	p. 45
Figura 44: Wladimir Dias Pino, <i>A ave</i> , 1956.	p. 45
Figura 45: Wladimir Dias Pino, <i>A ave</i> , 1956.	p. 45
Figura 46: Juliana Rocha, <i>Pinturatura</i> , Aquarela e recorte sobre papel, 2013. ...	p. 46
Figura 47: Juliana Rocha, <i>Pinturatura</i> , Aquarela, caneta nanquim e recorte sobre papel, 2013.	p. 46

MEMORIAL

Interesso-me por livros ilustrados desde minha infância. Nasci em Brasília, porém morei a maior parte da minha infância em duas cidades pequenas em Minas Gerais. A escola pública onde estudei durante a primeira etapa do ensino fundamental incentivava muito a leitura. Durante o período em que ali estudei, entrei em contato com diversos livros infantis.

Além da Biblioteca principal, havia na escola uma pequena biblioteca para cada sala de aula. Os livros ficavam em uma espécie de carrinho de supermercado com várias prateleiras. Os alunos tinham que cuidar da biblioteca e assim as funções eram divididas entre todos da turma. Cuidar dos livros era para mim um grande prazer; queria sempre ser a diretora da pequena biblioteca. Assim começou minha paixão pelos livros, principalmente os ilustrados. A escola também organizava um festival onde cada turma da escola ficava encarregada de falar sobre um autor.

Na época eu tinha uma grande preferência pelo personagem menino maluquinho do Ziraldo e pelos poemas da Cecília Meireles. Também gostava especialmente do livro *O sapo e o inverno* do ilustrador e escritor Max Velthuijs.

Desde cedo minha mãe me colocou em contato com as artes plásticas. Ela pintava e desenhava e me emprestava todos os seus materiais. Como sempre a acompanhava, participava de suas aulas de desenho na Casa da Cultura da minha cidade e também de pequenas exposições. Sempre gostei muito de desenhar e pintar com minha mãe.

Mudei-me para Brasília no final do Ensino fundamental e ao entrar no Ensino médio senti muita falta da liberdade e do incentivo que tínhamos para criar durante os primeiros anos na escola. Porém não parei de desenhar. Durante esse período eu desenhava paisagens que eu considerava cenários de mundo alternativos, utilizando sempre papel e lápis de cor. Ao desenhar as estranhas paisagens eu sempre imaginava uma história, porém não escrevia.

Esses desenhos deram origem à instalação que criei para a prova específica da Universidade de Brasília (Figura 1). Ela foi montada em uma sala onde na parede pendurei uma pintura sobre tecido e no chão montei com tecido preto e branco um caminho que parecia entrar na perspectiva da pintura. Coloquei uma pipa pendurada no teto e uma porta, que pintei sobre papel, colada na parede.



Figura 01: *instalação*, 2006.
Fonte: Arquivo pessoal.

INTRODUÇÃO

Pinturatura surgiu do questionamento sobre a interação entre a ilustração e a poesia, as palavras escritas e o desenho, a imagem e o texto, os elementos visuais e a linguagem verbal. Esses questionamentos surgiram a partir das experiências e curiosidades que me acompanham desde minha infância e ficaram mais intensos durante o curso de Artes Plásticas.

A palavra Pinturatura foi criada a partir da união das palavras pintura e literatura. Porém defini-la somente pela tradução ao pé da letra pode limitar a ideia geral. A escolha do nome foi uma decisão poética devida à sonoridade e à visualidade da palavra. Considero Pinturatura as pinturas e livros que produzi utilizando a relação entre as artes plásticas e a literatura. Intitulo de *Pinturatura* o livro que apresento como trabalho prático para a Diplomação.

Esse Trabalho de Conclusão de Curso foi dividido em 4 seções. Na primeira seção apresento o percurso da minha pesquisa. Na segunda seção apresento um breve histórico do livro, da iluminura, do livro ilustrado impresso e do livro de artista. Dentro desse histórico abordo a relação entre a linguagem verbal e os elementos visuais tendo como foco principal essa relação dentro do livro. Esse histórico servirá como base para as duas seções seguintes onde falo sobre o livro *Pinturatura*.

A terceira seção é dividida em três temas importantes para o livro *Pinturatura*. O primeiro tema é o livro como sequência de espaços e momentos, onde veremos algumas questões como a estrutura, a sequência e os espaços vazios dentro do livro. O segundo tema é a relação entre caligrafia e desenho, onde veremos como o traço do desenho e o traço da escrita podem estar bem próximos. O terceiro e último tema é o recorte dentro do livro *Pinturatura*.

Na quarta e última seção apresento o processo de criação de *Pinturatura*. Primeiramente abordo os pontos de partida em minhas pinturas e em seguida a continuidade dentro das pinturas, onde falo sobre a sequência que sigo dentro de cada pintura e ao passar de uma para outra.

1 – HISTÓRICO DO TRABALHO

Na disciplina de Desenho 3 apresentei como trabalho final um livro (Figuras 2, 3 e 4) onde produzi apenas imagens feitas com aquarela e caneta. Esse livro não possui nenhuma palavra escrita, a narrativa foi construída através das imagens e espaços vazios. Durante a produção passei a observar a temporalidade que poderia explorar dentro do livro ao deixar espaços em branco. Também observei como o formato e a dimensão do livro poderiam influenciar a narrativa.

O livro foi feito com papel A2, que é maior do que um livro convencional. Por causa da dimensão o espectador teria que apoiá-lo em uma mesa para conseguir virar as páginas. O formato horizontal que também fugia do formato convencional de um livro também influenciava na leitura, pois criava uma visão panorâmica para as imagens desenhadas.



Figura 02: Juliana Rocha, *livro*, aquarela e caneta nanquim sobre papel, 2009.
Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 03: Juliana Rocha, *livro*, aquarela e caneta nanquim sobre papel, 2009.
Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 04: Juliana Rocha, *livro*, caneta nanquim sobre papel, 2009..
Fonte: Arquivo pessoal.

Na disciplina Pintura 1, além de continuar a pintar algumas paisagens comecei a utilizar as manchas e linhas escorridas de tinta para criar novas formas. Depois de jogar a tinta eu observava as linhas e manchas e tentava encontrar diferentes figuras. Partindo dessa técnica comecei a não somente procurar figuras nas manchas como dar continuidade as linhas e figuras já desenhadas (Figura 5 e 6).



Figura 05: Juliana Rocha, *acrílica sobre tela*, 2010. Fonte: Arquivo pessoal.

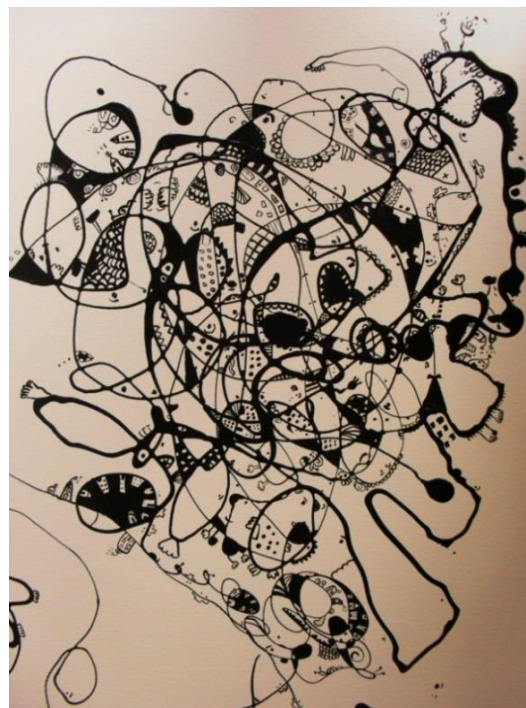


Figura 06: Juliana Rocha, *acrílica sobre tela*, 2010. Fonte: Arquivo pessoal.

Ao mesmo tempo em que pintava comecei a escrever em um caderno e pensar em misturar a escrita com meus desenhos. Senti a necessidade de denominar com uma palavra nova os desenhos/textos que eu criava em meus cadernos (Figura 7). A partir dessas escritas e de conversas informais surgiu a ideia de denominar meu trabalho com a palavra Pinturatura.

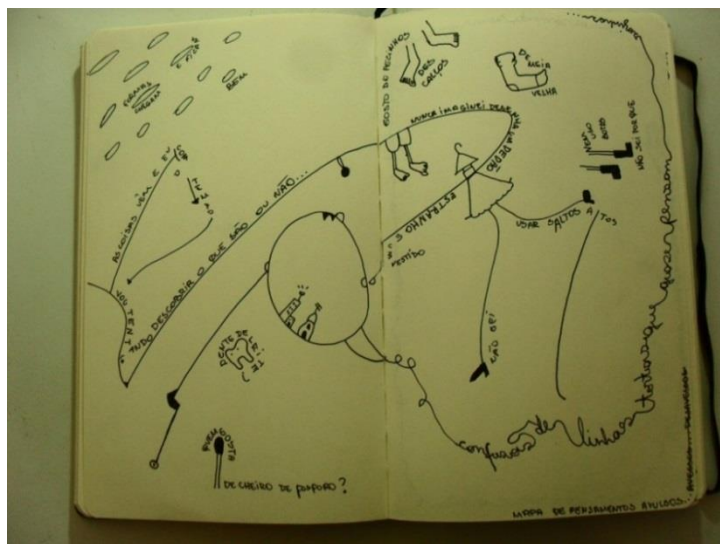


Figura 07: Juliana Rocha, *linhas de pensamentos aleatórios*, caneta nanquim sobre papel, 2011.
Fonte: Arquivo pessoal.

Durante a disciplina Projeto Interdisciplinar iniciei uma pesquisa sobre a relação entre o verbal e o visual para dar base a ideia de Pinturatura. Encontrei muitos artistas que relacionavam as palavras com suas pinturas e muitos poetas que relacionavam suas poesias com desenhos. Utilizei então como referências principais os pintores Pablo Picasso e Joan Miró e os poetas Stéphane Mallarmé e Guillaume Apollinaire que buscavam o lado visual em suas poesias. Também citei os poetas brasileiros Augusto de Campos, Julio Plaza e Décio Pignatari, que exploravam a visualidade em seus poemas.

Na disciplina Ateliê 1 deixei um pouco de lado a pesquisa teórica sobre Pinturatura para explorar minhas pinturas, pensar sobre meu processo de produção e escolher que material iria utilizar. Nessa disciplina vimos o filme *O Mistério de Picasso* (1956), dirigido por Henri-Georges Clouzot, e fizemos um exercício baseado no filme. Utilizei papel e tinta guache e assim comecei a observar novas questões no desenho. Uma das questões é pensar o desenho de forma mais livre, pois ele

poderia se transformar diversas vezes ao longo do processo. Comecei a observar que com uma só linha eu poderia explorar diversas possibilidades. Depois dessa experiência comecei a pintar com aquarela, acrílica, giz pastel e caneta sobre papel. Assim dei início a uma série de pinturas (Figuras 8 e 9).



Figura 08: Juliana Rocha, *sem título*, aquarela, tinta acrílica e pastel oleoso sobre papel, 2011.
Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 09: Juliana Rocha, *sem título*, aquarela sobre papel, 2011.
Fonte: Arquivo pessoal

Nesse mesmo período também produzi pinturas com meu filho Miguel, que na época tinha 3 anos de idade (Figura 10). Ele começava e eu continuava em cima de seus desenhos, porém observei que eu não conseguia dar muita continuidade. Na espontaneidade de seus rabiscos e manchas observei composições que considerava completas.

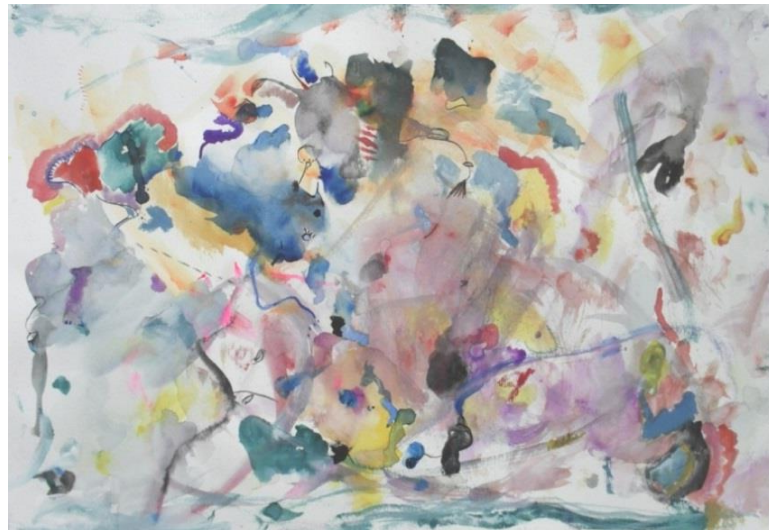


Figura 10: Juliana e Miguel, *pintura em conjunto*, aquarela sobre papel, 2011.

Fonte: Arquivo pessoal

Durante essa disciplina fiz diversas descobertas sobre meu processo de criação. Além das importantes experiências através das conversas durante as aulas e das pinturas produzidas durante esse semestre fiz também uma breve pesquisa sobre os artistas Paul Klee, Saul Steinberg e Xul Solar que foram citados durante as aulas.

Em Ateliê 2, com base em todas as pesquisas anteriores, dei continuidade à produção e as pesquisas sobre os temas relacionados a Pinturatura. Durante as apresentações, os colegas e o professor deram muitas ideias e falaram sobre temas que eu nunca havia relacionado com o meu trabalho. Essa experiência foi muito importante para minha produção. Um exemplo desses temas foram as iluminuras, a caligrafia, o devaneio e a continuidade dentro das pinturas.

Durante essa disciplina montamos uma exposição com os trabalhos da turma. O tema que escolhemos em conjunto foi *Um dia só*. Partindo dele escrevi uma poesia, fiz duas pinturas e produzi dois pequenos livros (Figuras 11 e 12). Além disso, fiz três pinturas em conjunto com o João Diniz, colega da disciplina (Figura

13). Essa experiência foi muito interessante, pois pude observar a influência das linhas e manchas criadas por ele em meus desenhos. Busquei não modificar tanto o trabalho dele. Não acrescentei novas cores, pois percebi que aquelas eram cores características das pinturas do João Diniz. Gostei das composições, por isso tentei não modificar muito. Segui as linhas e manchas que já tinham sido feitas e produzi basicamente em cima delas.



Figura 11: Juliana Rocha, *Um dia só*, aquarela e caneta nanquim sobre papel, 2013.
Fonte: Arquivo pessoal



Figura 12: Juliana Rocha, *Um dia só*, aquarela e caneta nanquim sobre papel, 2013.
Fonte: Arquivo pessoal



Figura 13: Juliana Rocha e João Diniz, *pintura em conjunto*, aquarela e guache sobre papel, 2013.
Fonte: Arquivo pessoal

Meu trabalho foi colocado em uma quina, utilizei duas prateleiras para expor os livros. Em uma das paredes colocamos as duas pinturas que fizemos em conjunto. Na mesma parede fizemos desenhos em grupo, de cuja criação participaram vários colegas e pessoas que foram à exposição. Essa experiência foi muito interessante, pois cada um deu continuidade ao desenho (Figura 14). Assim pude observar como era interessante o processo criativo em grupo. Pois uma linha que começava por uma pessoa continuava na linha de outra e originava diversas imagens diferentes como dinossauros, árvores, montanhas e diferentes personagens.



Figura 14: Parede com desenho coletivo e pinturas, 2013.
Fonte: Arquivo pessoal

2 – PALAVRAS E IMAGENS DENTRO DO LIVRO

A relação entre a linguagem verbal e os elementos visuais não é recente. O desenho e a escrita possuem uma origem em comum (CADÔR, 2007). Podemos ver essa íntima relação entre desenho e escrita nos pictogramas e nos ideogramas. O pictograma é uma linguagem de símbolos que não depende dos sons, onde temos uma grande semelhança entre o desenho e o objeto representado. Já os ideogramas surgem da associação entre dois ou mais pictogramas para representar conceitos ou substantivos abstratos e temos como exemplo a escrita egípcia e a chinesa (CADÔR, 2007).

A relação entre desenho e escrita nunca deixou de existir; porém, durante certos períodos, ela ocorreu de maneira menos integrada, por meio da subordinação entre o desenho e a escrita. A partir do final do século XIX e começo do século XX há uma reintegração entre ambos. Durante esse momento os pintores começam a explorar mais as palavras no espaço da pintura e os poetas começam a buscar mais a visualidade em suas poesias. Reatando assim a relação antiga que existe entre o traço do desenho e o traço da escrita. Reafirmando o lado visual da escrita e não a reduzindo apenas como meio de transcrição da fala. (VENEROSO, 2002)

Podemos citar como precursores dessa reintegração os poetas Stéphane Mallarmé com seu poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1947) (Figura 15) e Guillaume Apollinaire com seus caligramas (Figura 16). Podemos citar como precursores os artistas Pablo Picasso (Figura 17) e Braque com os *papier-collés*. Temos também como exemplo os artistas Paul Klee, Motherwell, Cy Twombly. (VENEROSO, 2002)



Figura 15: Stéphane Mallarmé. Un coup de dés jamais n'abolira le hasard, 1947.
Fonte: VENEROSO, 2002.



Figura 16: Guillaume Apollinaire. O bandolim, a violeta e o bambu. Caligrama.
Fonte: VENEROSO, 2002.

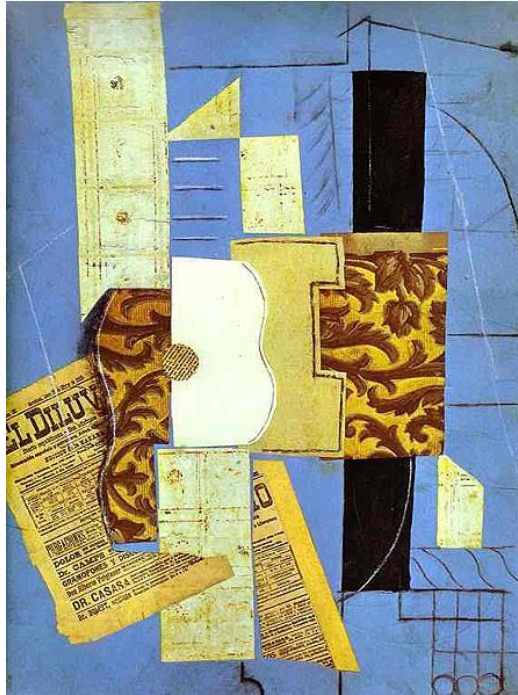


Figura 17: Pablo Picasso. *Guitar*. Carvão, crayon, tinta e colagem, 1913.
Fonte: VENEROSO, 2002.

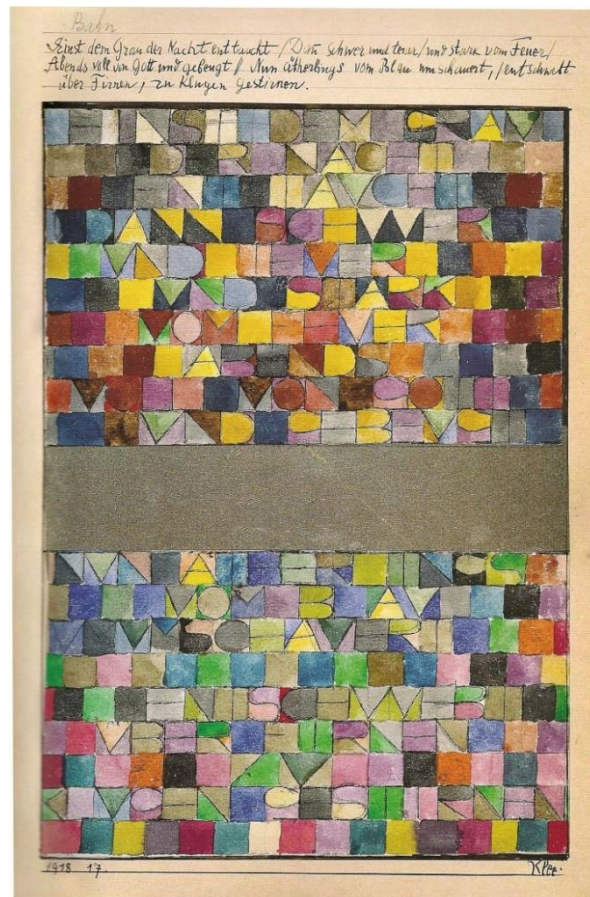


Figura 18: Paul Klee. *Once emerged from the grey of the night*. Aquarela sobre papel montado sobre cartão, 1918. Fonte: CADÔR, 2007.

A seguir veremos essa relação entre os elementos visuais e a linguagem verbal dentro do livro, por meio de um breve histórico sobre: o livro, a iluminura, o livro ilustrado impresso e o livro de artista. Esse contexto servirá como base para o livro *Pinturatura*.

2.1 - Origens do livro

O livro como conhecemos hoje surgiu a partir de diversas mudanças ao longo dos séculos. Paiva (2010) afirma que nem todo texto reunido é livro e expõe várias definições tradicionais de dicionário¹. Ao ler as diversas definições que são atribuídas ao livro podemos notar como é complicado encontrar uma que consiga abranger tanta variedade. A autora diz que o livro desde seus primórdios é um objeto variado.

Podemos observar como o livro foi se modificando através dos diversos materiais e técnicas utilizados para sua produção. Paiva (2010) cita alguns materiais como tabuletas de argila numeradas, placas de madeira, ossos de animais e folhas de palma, afirmando ainda que esses textos encontrados não são considerados livros se levarmos em conta a definição moderna do que é livro.

Um rolo de papiro de 2563-2424 a.C., descoberto em Tebas, é considerado um dos livros mais antigos encontrado. O papiro, produzido por meio de uma planta, foi o precursor do papel. Como era frágil para ser dobrado, era colado sobre superfície de madeira, ébano e ouro ou era produzido como rolo composto por folhas coladas em sequência e enroladas. (PAIVA, 2010)

Durante a Idade Média consagra-se a substituição do rolo ou *volumen* pelo códice (MARTINS, 1957). O papiro foi substituído pelo pergaminho, que era preparado a partir da pele de animais e apresentava maior resistência ao ser

¹ “Publicação com mais de 45 páginas; instrumento por excelência da tradição-transmissão do conhecimento; publicação não periódica que consiste, materialmente, na reunião de folhas de papel ou material semelhante, impressas ou manuscritas, organizadas em cadernos, soltas ou presas por processos de encadernação e técnicas similares; livro é um volume transportável, composto por, pelo menos, 48 páginas, sem contar as capas, contendo texto manuscrito ou impresso e/ou imagens e que forma uma publicação unitária ou a parte principal de um trabalho literário, científico ou outro.” (PAIVA, 2010, p. 21)

dobrado. A mudança do formato influencia a leitura dos textos. Com o rolo as mãos seguravam os bastões e a leitura era feita através das colunas. Já com o códice, formato que consistia nas folhas dobradas e costuradas, as mãos poderiam ficar livres ao ler o texto e a leitura era pausada durante as mudanças de páginas. (PAIVA, 2010)

Posteriormente, durante a transição para Renascença, o pergaminho foi substituído pelo papel (MARTINS, 1957), invenção chinesa do séc. II d.C. e outra grande revolução para o livro. Em 1085 é instalado o primeiro moinho papelheiro na Europa e aos poucos o papel substituiu o pergaminho. (PAIVA, 2010)

Por meio desse breve histórico podemos observar como o livro já passou por diferentes transformações que continuam até os dias de hoje. O livro digital é um exemplo dessas mudanças; podemos pensar como essa nova estrutura do livro modifica novamente o formato e a maneira de ver os textos e as imagens.

2.2 - A Iluminura

As iluminuras e as miniaturas eram os desenhos e ornamentos produzidos manualmente nos livros medievais (MARTINS, 1957). A palavra *illuminare* no latim significa esclarecer, adornar, realçar, enriquecer, fazer sobressair, revelar, mostrar. (ARAÚJO, 1986)

Martins (1957) diferencia a miniatura da iluminura: enquanto a primeira era produzida com menos cores e ficava reservada para as iniciais decoradas e outros ornamentos, a segunda era reservada aos desenhos e ilustrações que possuíam maior variedade de cores.

Durante séculos foram produzidas as iluminuras e assim como nos papiros egípcios, elas tinham sua grande inspiração na religiosidade. Nos códices bizantinos eram utilizados motivos decorativos em suas margens e entrelinhas, as figuras humanas eram mais rudes e a perspectiva vertical para o fundo não era elaborada. (ARAÚJO, 1986)

Entre os séculos VII e IX os códices anglo-irlandeses (Figura 19) eram influenciados por elementos célticos e germânicos. Nos manuscritos merovíngios (Figura 20), entre os séculos VII e VIII, as imagens e as letras iniciais decoradas

estavam integradas organicamente ao texto, assim como nos manuscritos anglo-irlandeses. (ARAÚJO, 1986)



Figura 19: *Livro de Kells*, Irlanda, séc. VIII

Fonte: <http://www.decortoadore.net/2013/03/the-most-beautiful-book-in-world-book.html>

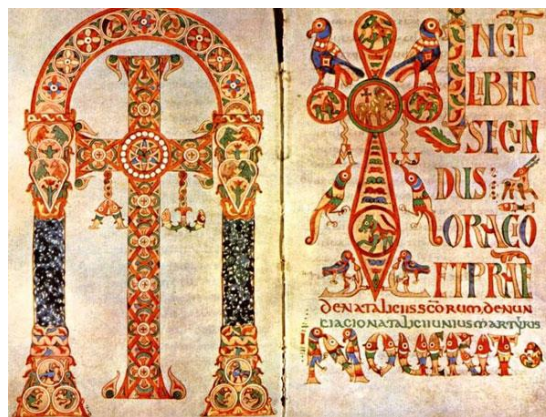


Figura 20: Iluminura Merovíngia.

Fonte: <http://brasilartesciclopedias.com.br/tablet/internacional/merovingia03.php>

Durante os séculos VIII e X as iluminuras tiveram grande influência da dinastia carolíngia (Figura 21), onde pretendiam fazer uma síntese entre os modelos da antiguidade clássica com a tradição bizantina, anglo-irlandesa e merovíngia. A partir do século XIII, ganha força a ilustração de temas literários e aos poucos os temas religiosos perdem sua quase exclusividade nas iluminuras medievais. (ARAÚJO, 1986)



Figura 21: São Mateus, Evangelho de Carlos Magno, séc. IX.
 Fonte: <http://brasilartesenciclopedias.com.br/tablet/internacional/carolingia01.php>

Entre o fim da Idade Média e o início do Renascimento, as iluminuras e miniaturas, artes essencialmente manuais, aos poucos vão sendo substituídas por ilustrações impressas (KNYCHALA, 1983). Os primeiros livros impressos ainda reservavam espaço para letras iniciais e ilustrações manuais (MARTINS, 1957). Essa mudança ocorreu aos poucos, pois os livros manuscritos e os livros impressos coexistiram por mais de sessenta anos (KNYCHALA, 1983).

2.3 – As iluminuras de Martha Barros

Martha Barros é filha de Manoel de Barros e além de pintar telas ela ilustrou vários livros do poeta. No documentário sobre Manoel de Barros, *Só dez por cento é mentira* (2008), dirigido por Pedro Cezar, a artista conta que segundo seu pai suas pinturas são como iluminuras que iluminam o que ele escreve.

Entrei em contato com as pinturas de Martha Barros depois de começar a produzir minhas Pinturaturas e logo percebi como trabalhamos algumas questões semelhantes. Uma delas é que a artista parece contornar algumas manchas de tinta e acaba dando forma a diferentes figuras. Outra questão é que ela explora as palavras escritas dentro de suas pinturas. Podemos observar como as palavras e desenhos se relacionam e são feitos com o traço muito parecido, criando uma continuidade entre os desenhos e as palavras escritas (Figura 22).



Figura 22: Martha de Barros. *Cisco poético*, 34 cm x 110 cm, 2012.
Fonte: <http://www.marthabarros.com.br/acervo.htm>

Ele tinha no rosto um sonho de ave extraviada.
Falava em língua de ave e de criança.



Figura 23: *Poeminha em língua de brincar*, Manoel de Barros, ilustração de Martha Barros, 2007.
Fonte: Albuquerque, 2013

E se internou na própria casca ao jeito que o
jabuti se interna.



Figura 24: *Poeminha em língua de brincar*, Manoel de Barros, ilustração de Martha Barros, 2007.
Fonte: Albuquerque, 2013

Ao fazer pinturas para as poesias de seu pai, Martha Barros não está traduzindo o texto em imagens. As pinturas da artista e as poesias de Manoel de Barros se complementam (Albuquerque, 2013). Podemos notar essa relação nas figuras 23 e 24, onde a artista cria imagens que enriquecem a poesia de seu pai e não que tentam ser exatamente o que ele diz.

A partir dessa breve exposição sobre as iluminuras podemos ver como é antiga a relação entre imagem e texto dentro do livro. Também vimos através do trabalho da artista Martha Barros que a palavra iluminura continua sendo utilizada em trabalhos atuais. Podemos pensar que no trabalho dela a palavra iluminura é usada em um sentido amplo e refere-se a uma pintura que complementa e enriquece o texto. Ou seja, sua pintura ilumina a poesia, não no sentido estrito de esclarecer, mas no sentido de trazer algo a mais à poesia.

2.4 - O livro ilustrado impresso

Existem várias denominações e distinções entre os livros que contêm imagens. No Brasil utilizamos, sem muito critério, termos como “livro ilustrado”, “livro de imagem”, “livro infantil contemporâneo”, “livro com ilustrações”, “livro para criança” e o termo em inglês *picturebook*. Na língua francesa, temos o termo *album* ou *livre d'images*; na inglesa, *picturebook*, *picture-book* ou *picture book*; em Portugal *álbum ilustrado* e na Espanha *álbum*. (LINDEN, 2011) As distinções feitas entre os livros que contêm imagem podem ser sutis. Veremos algumas classificações a seguir.

Os livros com ilustração são obras nas quais o texto é autônomo e predominante em relação às ilustrações, pois ele dá sentido à narrativa. Já os livros ilustrados são obras onde o texto e a imagem se articulam e em conjunto dão sentido à narrativa. Essas obras muitas vezes contêm apenas ilustrações, sendo, nesse caso, denominadas no Brasil de livro-imagem. (LINDEN, 2011)

Podemos observar que a distinção feita entre os livros com ilustrações e os livros ilustrados mostram a relação entre o texto e a imagem que cada um deles traz. No livro com ilustrações a imagem participa de maneira menos ativa na narrativa, enquanto no livro ilustrado as imagens fazem parte da narrativa assim como o texto.

O livro Pop-up é um curioso tipo de livro, no qual podemos encontrar mecanismos que desdobram as páginas em três dimensões ou que abrem janelas para outras páginas ou até mesmo que permita o movimento da ilustração. O livro-brinquedo apresenta elementos em terceira dimensão que exploram o tato e até mesmo elementos que podem ser separados do livro. Já o livro interativo funciona como suporte para diferentes atividades como recortes, colagens, pinturas, desenhos. Eles também contêm materiais para essas atividades, como tinta, adesivos e miçangas. (LINDEN, 2011)

Essas classificações podem, em alguns casos, parecer confusas, pois podemos notar que alguns desses limites entre cada tipo de livro são sutis. Além disso, ainda podemos encontrar um livro com mais de uma dessas características. O que nos interessa por enquanto é ter o conhecimento de que existe uma diversidade de classificações entre os livros que contêm imagens e através delas podemos observar as diferentes maneiras como texto e imagem se relacionam.

2.4.1 - Breve histórico do livro ilustrado impresso

A história do livro ilustrado é longa e complexa. Podemos observá-la através de diferentes temáticas e perspectivas. Neste Trabalho de Conclusão de Curso pretendemos percorrer brevemente esse histórico do ponto de vista da relação entre imagem e texto nos livros ilustrados.

Os primeiros livros infantis que traziam imagens foram feitos através da xilogravura, pois era a técnica que permitia maior facilidade na hora de compor e relacionar a escrita e os desenhos. A partir do séc. XVI, com a utilização da técnica do talho-doce, que consistia em gravar sobre uma placa de cobre, foi possível fazer ilustrações com traços mais finos. O texto era impresso posteriormente, pois diferente das ilustrações que eram produzidas em entalhe os caracteres eram feitos em relevo. (LINDEN, 2011)

No séc. XVIII, por meio da técnica xilogravura de topo, que consistia em gravar sobre uma prancha de madeira cortada transversal em relação as fibras, tornou-se possível fazer traços com maior precisão. A ilustração era produzida em relevo assim como o texto, o que facilitava a relação entre eles. O desenvolvimento

da litografia, no final do séc. XVIII, possibilitou desenhar diretamente sobre a pedra. Em 1835, Rodolphe Töpffer, por meio da litografia, produziu ilustrações seguidas logo abaixo pelo texto (Figura 25). Considerado um dos inventores da história em quadrinho, ele definia suas obras como literatura em estampas e considerava o texto e a imagem dois elementos fundamentais em suas obras. (LINDEN, 2011)

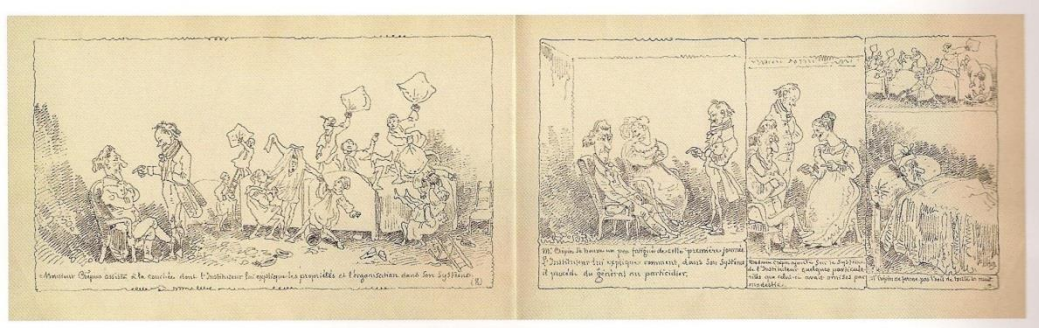


Figura 25: Rodolphe Töpffer, *Senhor Crépin*, 1837.
Fonte : LINDEN, 2011.

Durante a primeira metade do séc. XIX os livros com ilustrações predominavam; as ilustrações eram isoladas e o texto era a parte principal. Com a invenção de novas técnicas a relação entre texto e imagem foi se alterando. Técnicas como a xilogravura de topo e a litografia abriram espaço para novas possibilidades para as ilustrações (LINDEN, 2011).

Em 1878, Randolph Caldecott criou uma obra onde o sentido da narrativa é construído por meio do texto e da imagem que se complementam. Já em 1919, Edy- Legegrand cria um livro com o formato quadrado onde as imagens ocupam mais espaço que o texto (Figura 26). Em 1931, no livro *A história de Babar, o pequeno elefante*, o autor Jean de Brunhoff explora a relação do texto e da imagem no espaço (Figura 27). A diagramação do livro faz parte da narrativa, o autor utiliza a página dupla e torna o texto e a imagem indissociáveis. (LINDEN, 2011)

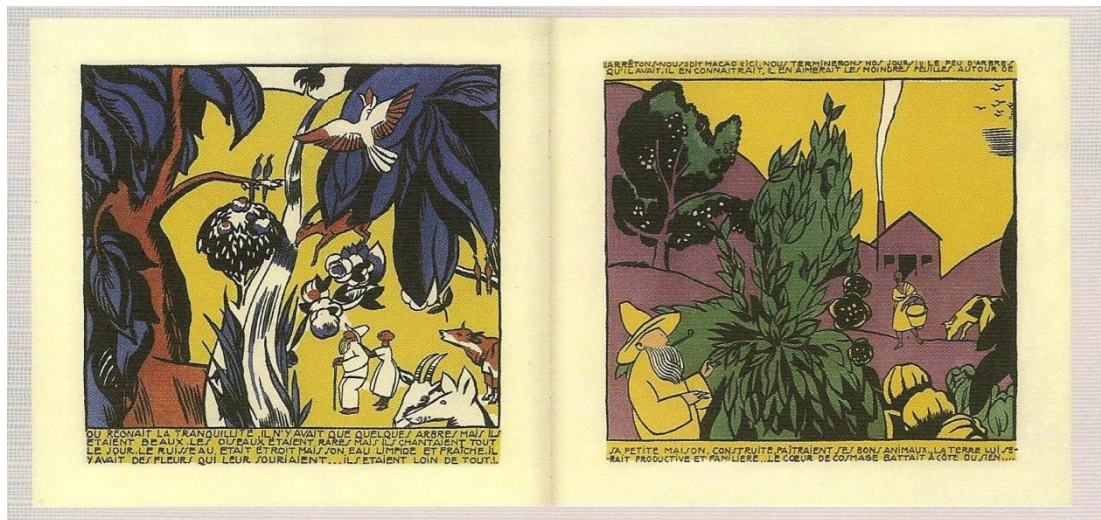


Figura 26: Edy-Legegrand, *Macao e Cosmage*. Paris: Circonflexe, 2000.
Fonte: LINDEN, 2011.

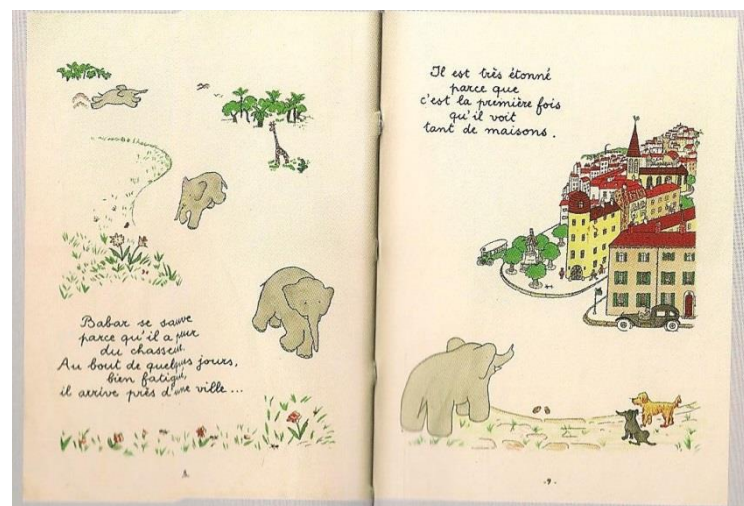


Figura 27: Jean de Brunhoff. *A história de Babar, o pequeno elefante*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 1997. Fonte: LINDEN, 2011.

Podemos notar, a partir do final do séc. XIX e começo do séc. XX, que a imagem passa a ser considerada elemento fundamental para a narrativa. Também podemos observar que imagem e texto passam a trabalhar em conjunto e que o espaço da página começa a ser utilizado como elemento importante na história.

Nas décadas de 1950 e 1960 temos Robert Delpire, editor de arte e publicitário, que desejava dar a imagem maior espaço e importância dentro do livro. Delpire dava grande importância para a materialidade e aspectos visuais do livro. Como exemplo, publicou o livro *Lágrimas de crocodilo* do ilustrador André François,

o diferente formato do livro está associado a narrativa (Figura 28). Na década de 1970, François Ruy-Vidal e Harlin Quist dirigem um projeto editorial onde tentam dar maior liberdade para as imagens, rompendo com seu caráter denotativo. Em 1980, Pierre Marchand cria a coleção *Enfantimages*. Ela traz livros com textos de grandes autores ilustrados por jovens ilustradores. (LINDEN, 2011)

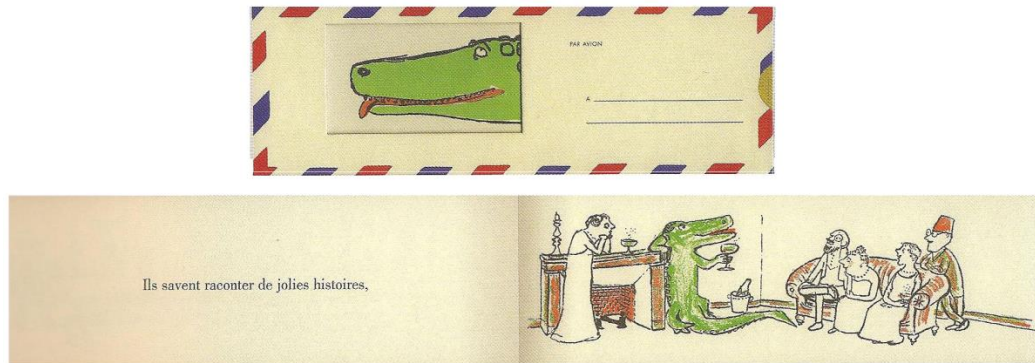


Figura 28: André François, *Lágrimas de Crocodilo*. Paris: Delpire, 2004.
Fonte: LINDEN, 2011.

Linden (2011) afirma que as inovações técnicas de impressão também ajudam a afirmar o importante espaço da imagem dentro do livro. Várias editoras passam a explorar novos caminhos para o livro ilustrado e começam a dar mais espaço para imagem e mais liberdade aos ilustradores (LINDEN, 2011). O livro ilustrado “passa por uma ampla efervescência criativa que já não tem limites em termos de tamanho, materialidade, estilo ou técnica, e toda a sua dimensão visual, inclusive tipográfico, é em geral elaboradíssima” (LINDEN, 2011, p. 21).

No Brasil do séc. XIX, o livro ilustrado passou por duas influências europeias: a portuguesa, com a técnica de gravura em metal, e a francesa, com a técnica da litografia. No início do séc. XX, com o avanço tecnológico da fotogravura e da impressão exata de retículas, foi possível reproduzir pinturas, desenhos e fotografias sem utilizar a gravura para reproduzir. Assim começamos uma fase onde predominavam os artistas brasileiros. (KNYCHALA, 1983)

Durante essa fase, um pouco antes da década de 1920, tivemos ilustradores como Correia Dias, Di Cavalcanti (Figura 29), José Wasth Rodrigues, Antônio Paim Vieira, Belmonte, Voltolino e Juvenal Prado. Fizeram ilustrações também alguns artistas, que participaram da Semana de Arte Moderna de 1922, como Victor Brecheret, Anita Malfatti e Tarsila do Amaral. (KNYCHALA, 1983)

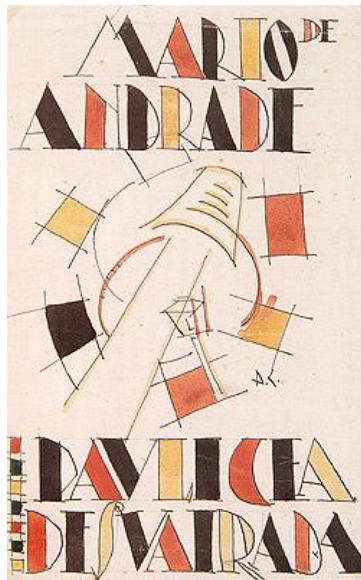


Figura 29: Di Cavalcanti. *Paulicéia Desvairada* (projeto para a capa), nanquim e guache sobre papel, 1921. Fonte: <http://www.itaucultural.org.br>

Na ilustração feita com xilogravura, em 1930, temos o artista Osvaldo Goeldi (Figura 30) como grande referência. Em 1940 com as edições da Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, valorizou-se ainda mais as ilustrações feitas com gravura. Ainda nos anos 40, podemos destacar Cândido Portinari, Lívio Abramo, Alberto da Veiga Guignard, Fayga Owtrower, Lasar Segall, Athos Bulcão, entre muitos outros. (KNYCHALA, 1983)

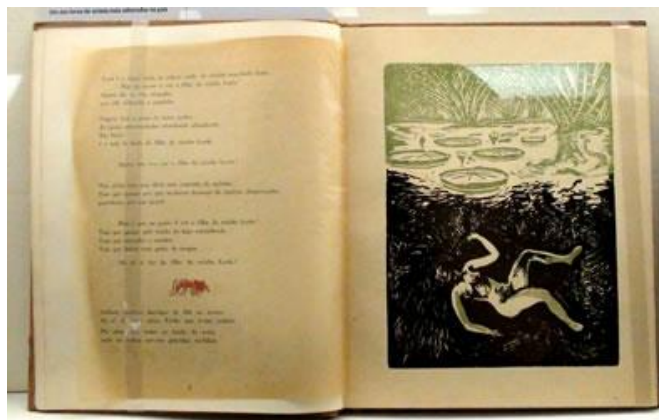


Figura 30: Raul Bopp, *Cobra Norato*. Xilogravuras de Osvaldo Goeldi, 1937. Fonte: <http://catarinahelena.wordpress.com/poesia-em-livros-de-arte/#a>

Nas décadas de 1970 e 1980 aumentou o número de editoras especializadas em livros ilustrados. Assim surgiram livros de artistas, livros ilustrados com fotografias artísticas, livros-objetos, livros de poetas concretistas, entre outras variações. (KNYCHALA, 1983)

Podemos observar, através desse breve histórico, como a imagem conquista espaço dentro do livro e começa a fazer parte fundamental da narrativa. Vimos também como grandes artistas participaram da história do livro ilustrado no Brasil.

2.5 - O livro de Artista

Existem várias formas de denominar o campo artístico que engloba os livros que são feitos por artistas como obra de arte: livro de arte, livro de artista, livro-objeto, livro ilustrado, livro-poema, livro-arte, arte-livro, livro-obra (SILVEIRA, 2008, p. 25). Não existem limites claros entre cada classificação, pois existem diferenças conceituais entre os autores.

Silveira (2008) apresenta algumas definições para esse campo artístico de acordo com diferentes autores como Riva Castleman, Johanna Drucker, Anne Moeglin-Delcroix, Clive Phillpot, Julio Plaza, Catarina Knychala, Cacilda Teixeira da Costa e Annateresa Fabris.

Catarina Knychala (1980) afirma que além de símbolo cultural com valores semânticos, podemos considerar como livro de arte

“(...) o livro que se apresenta como um objeto com valores artísticos tais como boa qualidade e beleza do papel, dos caracteres tipográficos e da encadernação, arquitetura e diagramação harmoniosas e não necessariamente ilustrado; mas se contiver ilustrações, são consideradas não só as ilustrações feitas com processos manuais, como a xilogravura, a gravura em metal, a litografia e a serigrafia, como também fotografias artísticas e reproduções por processos fotomecânicos” (p. 21).

Baseando na definição de Knychala (1980) podemos observar que vários livros ilustrados citados anteriormente poderiam ser considerados livros de arte. Knychala (1980) inclui em sua definição tanto os livros feitos manualmente como os

impressos. Também estão incluídos nessa definição os livros de luxo produzidos com tiragem limitada.

Barrios (2008) afirma que podemos considerar os livros que foram publicados pela Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil como livros de arte, pois eles possuem características como tiragem limitada, papéis de qualidade, beleza tipográfica e as ilustrações foram feitas por renomados artistas.

O termo livro de pintor também é utilizado para denominar o livro de arte (BARRIOS, 2008). Barrios (2008) afirma que esse termo é utilizado por muitos autores, pois os pintores trouxeram novas invenções formais para o livro do século XX.

Já o termo livro de artista passa a ser utilizado a partir do século XX, principalmente a partir da década de 60 (SILVEIRA, 2008). Fabris e Costa (1985) afirmam que o livro de artista

“(...) explora sempre as características estruturais do livro: a obra não é cada página e sim a soma de todas elas, percebidas em diferentes momentos. O livro de artista configura-se, portanto, como uma sequência espaço-temporal (...)” (p. 11).

Os livros de artista são aqueles onde o artista passa a utilizar a estrutura do livro não somente como suporte para reprodução da obra de arte, mas também como campo primário para a realização da obra (PANEK, 2006). O artista trabalha modificando a estrutura do livro e pensando em sua sequência espaço-temporal.

Existe uma diversidade de termos e definições utilizados para denominar esse campo artístico e como já foi dito não existe um limite exato que estabelece o que é livro de artista do que não é, pois cada autor define e distingue esses conceitos de uma forma (PANEK, 2006).

Essas breves definições apresentadas nos dão uma noção de como cada denominação possui um significado diferente e que alguns termos são amplos e outros específicos. Muitos termos são utilizados de acordo com a época e outros mudam de acordo com a tradução. Veremos a seguir um breve histórico sobre as origens do livro de artista.

2.5.1 – Origens do livro de artista

Silveira (2008) afirma que se voltarmos no tempo para buscar a origem do livro de artista encontraremos diversos exemplos como: os cadernos de Leonardo da Vinci, produzidos durante o século XV e início do século XVI; os livros de William Blake, publicados entre 1788 e 1821; e a *Caixa verde* de Marcel Duchamp produzida em 1934. Porém é a partir do final do século XX que é legitimada a autonomia do livro de artista como obra de arte. (SILVEIRA, 2008)

Em 1913 foi publicado em Paris a obra *La prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* (Figura 31), considerado o primeiro livro simultâneo. A obra foi produzida por Sonia Delaunay-Terk e Blaise Cendrars. O livro tem o formato de sanfona com uma pequena capa feita de pergaminho que quando é aberta tem aproximadamente dois metros de comprimento. (SILVEIRA, 2008)



Figura 31: Sonia Delaunay-Terk e Blaise Cendrars, *La prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*, 1913. Fonte: <http://www.mhpbooks.com/the-first-simultaneous-book-on-display-at-moma/>

Em seu poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de 1947 (Figura 15), Stéphane Mallarmé explora de maneira diferente o espaço das páginas e nos mostra o silêncio entre as palavras ao deixar alguns espaços vazios (SILVEIRA, 2008). Também em 1947 foi publicado o livro *Jazz* (Figura 32), onde Henri Matisse cria composições feitas com recortes, tinta guache e escritas feitas com pincel (BARRIOS, 2008). O livro é pensado como uma unidade onde o artista cria tanto as palavras escritas como as ilustrações (BARRIOS, 2008).



Figura 32: Henri Matisse, *Jazz*, 1947.
Fonte: Silveira, 2008.

Com esses exemplos vimos que antes da década de 60 já existiam vários artistas trabalhando com o livro e produzindo muitas obras de arte a partir de sua estrutura. Porém é principalmente a partir da década de 60, com a arte conceitual, que o livro passa a não ser somente o local para as reproduções das obras de arte, mas também onde ela é produzida. O livro passa a ser o suporte, o campo primário para a obra. Assim, com o livro de artista, a arte apropria-se de características do livro, como a de ser múltiplo e acessível. (PANEK, 2005)

Fabris e Costa (1985) afirmam que o marco inicial para o livro de artista foi a edição em 1961 da obra *Silence* de John Cage. O artista expõe textos como artigos, manifestos, conferências e expõe alguns de seus processos criativos. Já Riva Castleman diz que provavelmente a origem do livro de artista são as publicações do grupo *Fluxus* no início da década de 60 (SILVEIRA, 2008).

Como podemos observar, existem divergências entre os autores quanto ao marco inicial do livro de artista. Porém saber exatamente quando foi seu início e qual foi o primeiro livro de artista não é minha intenção nesse Trabalho de Conclusão de Curso, cujo objetivo, neste capítulo, limita-se a expor um breve histórico e alguns exemplos de livros de artista.

Durante a década de 60 e 70 temos como exemplo o livro *Twentysix gasoline stations* (1962) (Figura 33), do artista Edward Ruscha, também é considerado um dos livros de artista pioneiros (SILVEIRA, 2008). A obra de Marcel Broodthaers, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, publicada em 1969, também é outra grande referência de livro de artista. O artista faz interferências na obra de Mallarmé

substituindo o texto por blocos tipográficos negros impressos em papel vegetal (CADÔR, 2007). Também temos como exemplo artistas como Sol LeWitt , Dieter Roth, Lawrence Weiner e Hamish Fulton (SILVEIRA, 2008).



Figura 33: Edward Ruscha, *Twentysix gasoline stations*, 1962.
Fonte: Silveira, 2008.

No Brasil o livro de artista sofre grande influência da poesia visual. Entre as décadas de 50 e 60 os artistas e poetas concretos e neoconcretos aproximam as artes visuais da literatura ao explorar a palavra como elemento visual. Temos como exemplo dessa estreita relação entre literatura e artes visuais o livro-poema *Poemóbiles* (1974) produzido em por Julio Plaza e Augusto de Campos (Figura 34). Nesse livro a forma da estrutura e as palavras mantem uma relação direta. Com essa relação tão estreita entre a poesia e a forma uma não faria sentido sem a outra. (PANEK, 2006)



Figura 34: Julio Plaza e Augusto de Campos, *Poemóbiles*, 1974.
Fonte: <http://www.mac.usp.br/mac/templates/exposicoes>

Como referência do livro de artista no Brasil temos, ainda, obras como o livro *A ave* (1954) de Wladimir Dias Pino; o *Livro da Criação* (1959) da artista Lygia Pape (Figura 35); o livro *Objetos* (1969) de Julio Plaza e o livro *Caixa Preta* (1975) Augusto de Campos e Julio Plaza. (PANEK, 2006; SILVEIRA, 2008)

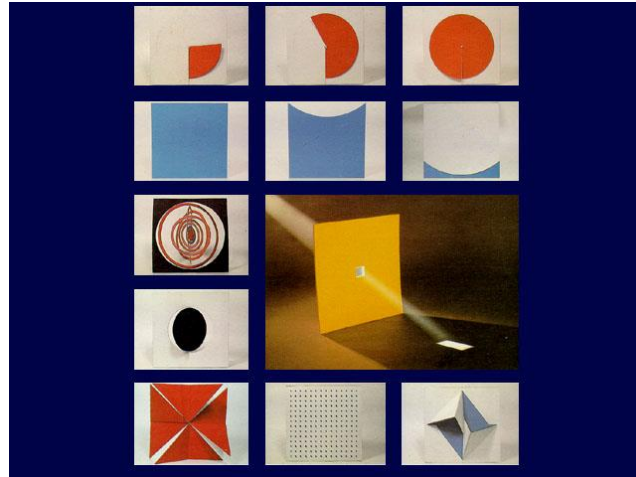


Figura 35: Lygia Pape, *Livro da Criação*, guache sobre cartão, 1959.
Fonte: <http://www.itaucultural.org.br>

Esses são apenas alguns exemplos do início da história do livro de artista. Por meio desse breve histórico do livro, das iluminuras, dos livros ilustrados impressos e dos livros de artista, podemos observar que a imagem aos poucos ganha espaço dentro do livro.

Esse contexto amplia nossa visão sobre a estrutura do livro e de como o texto e a imagem se relacionam dentro desse espaço. E é a partir dessa base que veremos a seguir algumas considerações sobre o livro que denomino como *Pinturatura*, produzido durante o segundo semestre de 2013.

3 – O LIVRO *PINTURATURA*

Criei o livro *Pinturatura* a partir de cinco folhas de papel que foram dobradas e costuradas resultando em um livro de dez páginas com tamanho de 18 x 49 cm. O livro contém recortes, pinturas, desenhos e escritas feitas com aquarela e caneta nanquim.



Figura 36: Juliana Rocha, *Pinturatura*, capa do livro. Aquarela e caneta nanquim sobre papel, 2013.
Fonte: Arquivo pessoal.

A seguir veremos alguns temas que surgiram durante a produção do livro *Pinturatura*. O primeiro tema abordado será a sequência de espaços e momentos dentro do livro, onde vou expor ideias que influenciaram as composições dentro do livro e a própria estrutura do livro. O segundo tema que abordarei será a relação entre caligrafia e desenho e o último tema será os recortes que faço dentro do livro *Pinturatura*.

3.1 – O livro como sequência de espaços e momentos

Ulisses Carrión (2011) afirma que “um livro é uma sequência de espaços” (p.5) e que “(...) cada um desses espaços é percebido em um momento diferente – um livro também é uma sequência de momentos” (p.5). Planejei o livro *Pinturatura* pensando na sequência de espaços e de momentos que poderiam ser explorados e pensando em como poderia utilizar os espaços vazios.

Quando pinto as páginas de um livro, assim como quando pinto uma folha avulsa, penso na composição como um todo. Porém sinto diferença ao pintar um papel avulso e um papel que está dentro de um livro. Dentro do livro o planejamento ao pintar é maior, pois nesse espaço tenho maior preocupação com a continuidade entre uma pintura e outra.

O livro possui uma sequencialidade, até mesmo quando as páginas não são costuradas, como podemos observar nos *Poemóbiles* (Figura 34) e no *Livro da criação* (Figura 35). Nas duas obras as páginas são separadas e podem ser dispostas de várias maneiras; nesse caso existe uma sequência aberta que pode ser criada de diferentes maneiras pelo espectador.

Podemos observar que mesmo com as páginas separadas a ideia do livro é a de conjunto. Outra questão interessante é o momento em que passamos de uma página para outra. Durante essa passagem temos uma pausa em nosso olhar, uma quebra na sequência. Diferente de quando olhamos várias pinturas dispostas em uma parede, pois podemos olhar todas elas ao mesmo tempo. Dentro de um livro vemos uma página de cada vez e com uma pausa entre a passagem das páginas.

Os espaços vazios também fazem parte da sequência e dos momentos dentro do livro. Eles são espaços abertos onde o tempo pode passar de forma diferente e o olhar pode passar com outro ritmo. A partir da experiência de produzir um livro na disciplina Desenho 3 (Figura 2) observei que poderia utilizar os espaços vazios nas composições. Ao observar o poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1947) de Mallarmé e a partir da breve pesquisa feita durante a disciplina Projeto Interdisciplinar comecei a refletir melhor sobre esse espaço vazio. Observei como ele poderia fazer parte da composição e do ritmo de leitura dentro do livro.

Outra importante questão durante a produção do livro *Pinturatura* foi a da página dupla (Figura 37). Mallarmé explorou o espaço de duas páginas abertas do livro como se fosse um só espaço (GARCIA, 2008). Dessa maneira vemos uma só composição quando olhamos as duas páginas abertas, pois não existe uma pausa no olhar entre uma página e a outra.



Figura 37: Juliana Rocha, *Pinturatura*, páginas abertas. Aquarela e caneta nanquim sobre papel, 2013. Fonte: Arquivo pessoal.

A partir das experiências com as páginas dos livros que pinte, com as minhas pinturas e com seus vazios, e das reflexões sobre a sequência de espaços e momentos foi que produzi o livro *Pinturatura*.

3.2 - A Caligrafia e o desenho

Sentia mais prazer de brincar com as palavras
do que de pensar com elas.
Dispensava pensar.

Manoel de Barros

A caligrafia consiste na escrita feita à mão, diferente da tipografia que é a escrita feita mecanicamente (CADÔR, 2007). A palavra caligrafia se origina do grego *kalligraphía* e significa arte de escrever à mão, segundo determinadas regras e modelos, podendo designar, ainda, a maneira própria de cada pessoa no uso dessa arte e forma de letra manuscrita (AURÉLIO, 1986).

Paul Klee afirma que: “A caligrafia diz respeito ao ato de tomar nota mediúnico, de desenhar para o interior, à manifestação da particularidade típica da escrita à mão” (KLEE, 2001, p. 115). O pintor leva em consideração o pensamento chinês sobre a caligrafia, onde ela e a pintura são colocadas lado a lado. (KLEE, 2001).

“A caligrafia, assim como o desenho, é uma arte da linha” (CADÔR, 2007, p.13). Mesmo sem apresentar palavras escritas, o movimento da linha e a continuidade do traço podem, por si sós, aproximar um desenho ao ritmo da escrita. Podemos perceber a relação entre a caligrafia e o desenho ao observar a

continuidade no traço em alguns desenhos de Pablo Picasso e de Saul Steinberg (CADÔR, 2007).

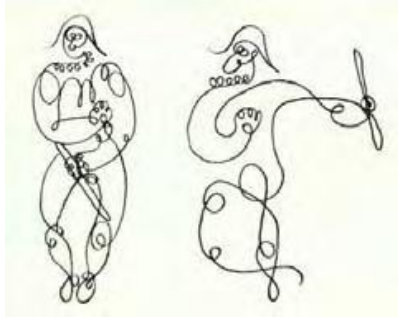


Figura 38: Pablo Picasso, *Arlequim com um bastão, dançando*, 1918. Fonte: Cadôr, 2007.



Figura 39: Saul Steinberg, publicado em *Dessins*, Paris, 1956. Fonte: Cadôr, 2007.

É nesse sentido, através do ritmo da linha feita manualmente, que relaciono a escrita das palavras ao desenho. A palavra pode parecer desenho e o desenho pode fingir ser palavra e é nessa relação que talvez se encontre o prazer de brincar com as palavras e não só a tentativa de entender o significado delas.

No livro *Pinturatura* algumas palavras escritas surgem das linhas de outros desenhos e vice e versa (Figura 40). Também utilizo palavras e frases já escritas em outros trabalhos. As palavras são escritas à mão e as vezes são confusas e ilegíveis, nesse caso a caligrafia não representa clareza. Alguns traços fingem ser escrita (Figura 41) e em alguns momentos cubro com desenhos algumas palavras depois de escritas.



Figura 40: Juliana Rocha, *Pinturatura*, Aquarela, caneta nanquim e recorte sobre papel, 2013.
Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 41: Juliana Rocha, *Pinturatura*, Aquarela e caneta nanquim sobre papel, 2013.
Fonte: Arquivo pessoal.

Cadôr (2007) afirma que “a continuidade das linhas remete à escrita cursiva, um tipo de anotação rápida, com letras indefinidas” (p. 31). Podemos observar o movimento da escrita nas pinturas de Cy Twombly (Figura 42) (CADÔR, 2007). Nessas pinturas o artista imita o movimento da escrita, porém as palavras são ilegíveis.

feita por meio de traços retos produzidos com nanquim e a última é feita através dos furos nas páginas. (SILVEIRA, 2008)

O livro possui a capa feita de cartão colorido que é sobreposta por uma contracapa de cor preta. Existe nessa capa um recorte por onde podemos observar o cartão colorido por baixo (Figura 43). Outro efeito são as páginas com folhas que possuem certa transparência por onde podemos observar a página anterior e a seguinte (Figura 44). Além do recorte e da transparência, outro elemento são os furos que foram produzidos em algumas páginas (Figura 45). Nesse caso o furo aparece como transparência total por onde podemos ver algumas linhas e letras impressas do outro lado da página. (SILVEIRA, 2008)



Figura 43: Wladimir Dias Pino, *A ave*, 1956.
Fonte: <http://www.encyclopediavisual.com>

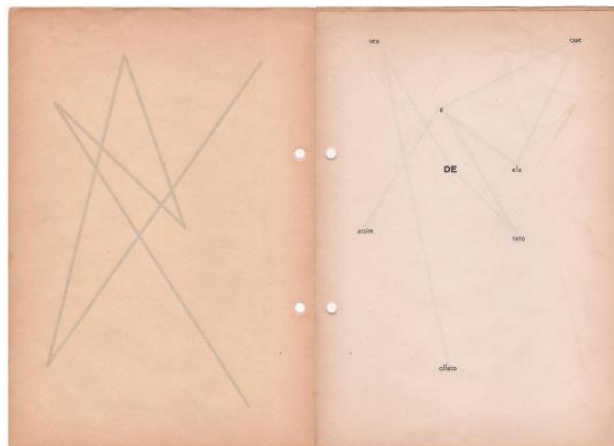


Figura 44: Wladimir Dias Pino, *A ave*, 1956.
Fonte: <http://www.encyclopediavisual.com>

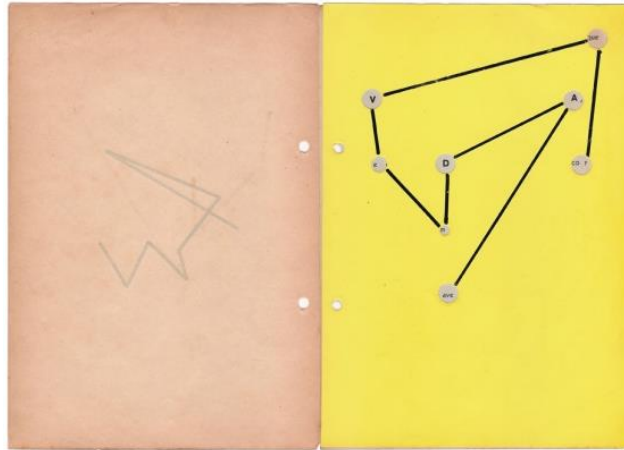


Figura 45: Wladimir Dias Pino, *A ave*, 1956.
 Fonte: <http://www.encyclopediavisual.com>

Os recortes que criei em *Pinturatura* não são geométricos como no livro de Pino. Faço recortes dos próprios desenhos (Figura 46) e também recortes mais orgânicos (Figura 47). Essas figuras recortadas podem interagir tanto com a página anterior como com a página seguinte.



Figura 46: Juliana Rocha, *Pinturatura*, Aquarela e recorte sobre papel, 2013.
 Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 47: Juliana Rocha, *Pinturatura*, Aquarela, caneta nanquim e recorte sobre papel, 2013.
Fonte: Arquivo pessoal.

3 - PROCESSO DE CRIAÇÃO DO LIVRO *PINTURATURA*

4.1 – Sobre os pontos de partida na pintura

Quando inicio uma pintura posso partir de diversos aspectos diferentes, tais como: manchas do papel (amassados ou até mesmo as fibras), manchas de tinta, as linhas e os desenhos que fiz anteriormente. A concentração é parte fundamental do momento em que estou pintando, seja em um livro ou em um papel avulso.

Uma das maneiras que sigo para dar início a um trabalho é produzir manchas ou observar as manchas do próprio papel. A partir dessas manchas, começo a contornar algumas imagens que enxergo. Um fato curioso é a minha miopia que me ajuda a enxergar manchas ao olhar os desenhos que já fiz.

Após começar a desenhar, quando já estou concentrada, começo a fazer uma figura a partir da outra, seguindo assim continuamente a mesma linha. Dessa forma surgem monstros, casas, rodas, mãos, pés, entre outras figuras.

Joan Miró também se inspirava nas manchas para criar suas pinturas. Em entrevista (MIRÓ, 1990) o pintor mostra uma mancha colorida na mesa e afirma que aquilo é autêntico e que a partir daquela mancha de cor ele poderia dar início ao seu trabalho. Também diz que para dar início a um trabalho precisa de grande concentração.

O artista afirma que é conduzido pela inteligência, porém sua mão sempre o surpreende, pois ela é eletrizada pelo menor acidente no papel. Miró diz que “O automatismo é, primeiro, guiado pela matéria, por tudo que existe numa folha de papel, que nunca é vazia, nem branca (...)” (MIRÓ, 1990, p. 88).

No *Manifesto do Surrealismo* em 1924, André Breton afirma que o automatismo é a prática artística surrealista mais importante (BRADLEY, 1999). Breton diz que o automatismo psíquico puro seria o meio pelo qual alguém expressa o verdadeiro funcionamento do pensamento na ausência do controle da razão (BRADLEY, 1999, p. 21).

Assim como Miró, penso que quando estou pintando estou sendo guiada por minha inteligência, ou seja, estou usando meu lado racional. Porém os acasos, como as manchas, influenciam minhas decisões. Miró diz que suas mãos são eletrizadas pelos menores acidentes que ocorrem no papel. Penso nessa eletricidade como uma motivação ou excitação que faz com que a mão inicie o trabalho.

Manoel de Barros, no documentário *Só dez por cento é mentira* (2008), afirma que não acredita na inspiração e diz que ele é excitado pelas palavras. Penso que as imagens que crio são motivadas por outras imagens como manchas e linhas, assim como as poesias de Manoel de Barros são motivadas pelas próprias palavras.

4.2 – Sobre a continuidade na pintura

Fayga Ostrower (1987) afirma que o processo de criar é “(...) um processo contínuo que se regenera por si mesmo e onde o ampliar e o delimitar representam aspectos concomitantes, aspectos que se encontram em oposição e tensa unificação. A cada etapa o delimitar participa do ampliar” (1987, p. 26). Sendo assim, a cada decisão tomada surgem novas alternativas como um novo ponto de partida (OSTROWER, 1987).

Depois de dar início aos meus desenhos entro em um estado de concentração onde dou continuidade a cada mancha e traço que faço. Continuo o desenho anterior utilizando a mesma linha ou até mesmo desenhando por cima dele. Muitas vezes ao dar início a uma nova pintura também utilizo desenhos feitos anteriormente.

A cada traço que crio surgem diversas possibilidades, pois a partir das manchas ou linhas que faço tenho uma diversidade de figuras para criar e dar continuidade. Assim por meio da imersão e concentração no trabalho tento seguir uma continuidade através das linhas e manchas. Esse processo de concentração e imersão exige um ambiente tranquilo e solitário.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como vimos no início do trabalho, considero como *Pinturatura* os trabalhos onde relaciono a ilustração e a poesia, as palavras escritas e o desenho, a imagem e o texto, os elementos visuais e a linguagem verbal. Criei essa palavra para denominar a maneira como faço essa relação. Vimos como a literatura e as artes plásticas relacionam-se através das iluminuras, das ilustrações, dos livros de arte, dos livros de pintor e dos livros de artista. Podemos encaixar o livro que produzi dentro dessas relações, porém através de uma decisão poética passei a considerá-lo *Pinturatura* e denominá-lo assim.

Partindo do histórico dos meus trabalhos observei como algumas questões que influenciaram o livro que produzi durante este semestre começaram a surgir a partir de algumas experiências e pesquisas teóricas feitas anteriormente. Este Trabalho de Conclusão de Curso dá continuidade a pesquisa sobre *Pinturatura* e parte de um breve histórico que contextualiza e traz temas que influenciaram a produção do meu trabalho final.

Vimos por meio do breve histórico do livro, da iluminura, do livro ilustrado impresso e do livro de artista que ao longo do tempo os elementos visuais e a linguagem verbal se relacionaram de diferentes maneiras. Vimos também que desde suas origens o livro foi um objeto variado e que muitos artistas passaram a explorar em suas obras de arte não somente o espaço dentro do livro como também a estrutura dele.

Esse histórico serviu como base para discutir sobre o livro *Pinturatura*. A partir dessa pesquisa observei algumas questões importantes que foram expostas como a sequência de espaços e momentos dentro do livro, os recortes e a relação entre os traços da palavra escrita e os traços do desenho.

Todas essas questões apresentadas foram muito importantes durante a produção do livro *Pinturatura*. Após abordar todos esses temas apresentei meu processo criativo dividido em dois importantes momentos, como início minhas pinturas e como dou continuidade entre uma pintura e outra.

Pensar e falar sobre o processo criativo é uma tarefa muito complicada, porém importante. Percebi que, a partir do momento em que observei melhor e tentei explicar meu processo criativo, encontrei novas questões, às quais pretendo

dar continuidade e desenvolver em uma próxima pesquisa, como a relação do meu trabalho com o devaneio e com as memórias da minha infância.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Érika Bandeira de. *Manoel e Martha Barros: a linguagem da inocência*. Revista digital, Intersemiose, 2013. Disponível em: <http://www.neliufpe.com.br/wp-content/uploads/2013/07/06.pdf>

ARAÚJO, EMANUEL. *A construção do livro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: INL – Instituto Nacional do Livro, 1986.

BARROS, Manoel de. *Poeminha em língua de brincar*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

BARRIOS, VICENTE MARTINEZ. *A modernidade do livro de arte brasileiro: a Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil na coleção de obras raras da UnB*. 17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Panorama da Pesquisa em Artes Visuais. Florianópolis, 2008. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2008/artigos/074.pdf>

BRADLEY, Fiona. *Surrealismo*. São Paulo: Cosac e Naify Edições, 1999.

CÂDOR, AMIR BRITO. *Imagens escritas*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. 2007. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000425982>

CARRIÓN, Ulisses. *A nova arte de fazer livros*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2011.

FABRIS, ANNATERESA e COSTA, CACILDA TEIXEIRA DA. *Tendências do Livro de Artista no Brasil*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1985. Disponível em: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/livros/pdfs/tendenciasdolivro.pdf>

GARCIA, Angelo Mazzuchelli. *A Literatura como design gráfico; da poesia concreta ao poema-processo de Wladimir Dias Pino*. Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2008. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/ECAP-7CVNUB>

KLEE, Paul. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, ed. 2001.

KNYCHALA, CATARINA HELENA. *O livro de arte brasileiro*. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Brasília, Brasília, 1980. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/9607>

KNYCHALA, CATARINA HELENA. *O livro de arte brasileiro*. Rio de Janeiro: Presença; Brasília: INL, 1983.

MARTINS, WILSON. *A palavra escrita*. São Paulo: Editora Anhembi, 1957.

MIRÓ, Joan. GAILLARD, Georges. *A cor dos meus sonhos: entrevistas com Georges Raillard*. Estação Liberdade, 1990.

O MISTÉRIO DE PICASSO. Direção: Henri-Georges Clouzot. França, 1956.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis, Vozes, 1987.

PAIVA, ANA PAULA MATHIAS DE. *A aventura do livro experimental*. Belo Horizonte: Autêntica Editora; São Paulo, SP: Edusp, 2010.

PANEK, BERNADETTE. *O livro de artista e o espaço da arte*. III Fórum de Pesquisa Científica em arte. Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2005. Disponível em: http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/anais3/bernadette_pane.pdf

PANEK, BERNADETTE. *O livro de artista e o museu. Livro de artista: uma integração entre poetas e artistas*. III Fórum de Pesquisa Científica em arte. Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2006. Disponível em: http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/anais4/bernadette_pane.pdf

SILVEIRA, PAULO. *A página violada: da ternura a injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

SÓ DEZ POR CENTO É MENTIRA. Direção: Pedro Cezar. Produtora: Artesanato Eletrônico, 2008.

VAN DER LINDEN, Sophie. *Para ler o livro ilustrado*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. *Caligrafias e escrituras: diálogo e intertexto no processo escritural nas artes no século XX*. Em tese. Belo Horizonte, v.5, dez.2002, p.81-89. Disponível em:
<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/3425>